

A religiosidade e a tríplice maternidade na narrativa fílmica *Capitães da areia* (2011)

Clara Sampaio Fernandes¹

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Maria Cristina Cardoso Ribas²

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)/FAPERJ

Resumo

Neste estudo será feita a análise de dois momentos significativos do filme *Capitães da areia* (2011), de Cecília Amado, verificando também o livro homônimo de Jorge Amado. Por tratar-se de duas obras de arte, fílmica e literária, a teoria aqui disposta tem fundamento na área da Intermidialidade.

Ambas as cenas e sequências escolhidas, que abrem e fecham a película, dão-se no mar, durante uma festa de Iemanjá, orixá feminino do candomblé, culto de matriz africana. Por tal fato, objetiva-se demonstrar a forte presença da religiosidade e de uma tríplice maternidade existente na obra fílmica e que envolvem seu processo de produção. Para tanto, apresentar-se-ão recortes do filme e da obra literária, não apenas para demonstrar similitudes e diferenças, mas buscando investigar o processo de adaptação realizado e o que frutificou dele. Ao longo do trabalho, notar-se-á que a religião é algo que energiza, conduz e impulsiona a diretora e os Capitães da areia através da figura de Iemanjá, além de alinhavar uma mesma figura materna: Iemanjá, Dora e Cecília.

Palavras-chave: Capitães da areia, intermidialidade, religiosidade.

Religiosity and the maternity triple in the filmic narrative *Capitães da areia* (2011)

Abstract

This study will analyze two significant moments of the film *Capitães da areia* (2011), by Cecília Amado, by comparing it to the homonymous book by Jorge Amado. Because they are two works of art, film and literature, the theory herein adopted is based in the area of Intermidiality.

Both scenes and sequences chosen, which open and close the film, occur in the sea, during a feast for Iemanjá, a female orixá of candomblé, a cult from an African matrix. Therefore, it aims to demonstrate the strong presence of religiosity and of a triple motherhood existing in the film and involving its production process. In order to do

¹ Mestranda em Estudos Literários, na área de Literatura Brasileira, pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail para contato: clara.sam.fer@gmail.com

² Doutora em Letras (Ciência da Literatura/ Teoria Literária) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora do Departamento de Letras da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - FFP/UERJ e da Pós Graduação stricto sensu do Instituto de Letras da UERJ. E-mail para contato: marycrisribas@gmail.com

so, the film and the literary work will be cut out, not only to demonstrate similarities and differences, but also to investigate the adaptation process and what stemmed from it. Throughout this paper, it will be noted that religion is something that energizes, leads and propels the director and the captains of the sands through the figure of Iemanjá, in addition to matching a single maternal figure: Iemanjá, Dora and Cecilia.

Key-words: Capitães da areia, intermediality, religiosity.

La religiosidad y la triple maternidad en la narrativa fílmica *Capitães da areia* (2011)

Resumen

En este estudio se hará el análisis de dos momentos significativos de la película *Capitães da areia* (2011), de Cecilia Amado, verificando también el libro homónimo de Jorge Amado. Por tratarse de dos obras de arte, fílmica y literaria, la teoría aquí dispuesta tiene fundamento en el área de la Intermedialidad.

Ambas escenas y secuencias escogidas, que abren y cierran la película, se dan en el mar, durante una fiesta de Iemanjá, orixá femenina del candomblé, culto de matriz africana. Por tal hecho, se pretende demostrar la fuerte presencia de la religiosidad y de una triple maternidad existente en la obra fílmica en sí y que envuelven su proceso de producción. Para ello, se presentarán recortes de la película y de la obra, no sólo para demostrar similitudes y diferencias, pero buscando investigar el proceso de adaptación realizado y el que fructificó de él. A lo largo del trabajo, se notará que la religión es algo que energiza, conduce e impulsa a la directora y los capitanes de la arena a través de la figura de Iemanjá, además de alinea a sí misma una misma figura materna: Iemanjá, Dora y Cecilia.

Palabras clave: Capitães da areia, intermedialidad, religiosidad.

Introdução

Tanto na vida cotidiana quanto nas mais variadas formas culturais denominadas como “arte”, a inter-relação e interação entre mídias ocorrem há muito nas mais variadas culturas e épocas.

Cabe esclarecer de antemão o conceito de mídia que aqui será adotado, visto que é uma palavra que concebe variados significados e aplicações. Portanto, a mesma será concebida como meio de transmissão de signos, de modo que essa transmissão ocorra de maneira dinâmica, como detalha Clüver, em *Intermedialidade* (2011, p. 9): “Essa formulação fala da transmissão como um processo dinâmico e interativo que envolve a produção e a recepção de signos por seres humanos como emissores e receptores”. Além disso, o autor possibilita saber que “é esse significado de ‘mídia’ como ‘mídia de comunicação’ que fornece a base de todo discurso sobre mídias e assim também sobre intermedialidade” (CLÜVER, 2011, p. 9). Dessa forma, Clüver (2011) permite compreender a pintura, a televisão, o rádio, a dança e a literatura, bem como as demais formas artísticas, como *mídias*.

Isso posto, verifica-se que a interação entre as variadas artes existe desde muito tempo, embora o termo usado para designá-la – *intermedialidade* – seja relativamente recente, como cita Clüver (2011, p. 9). A *intermedialidade* consiste, portanto, na interação entre diversos formatos de arte implicando num “cruzar fronteiras”. Por meio desse cruzamento, torna-se possível pensar num entrelaçamento dos esboços artísticos, possibilitando, então, vasta cadeia de sentidos. Entende-se, portanto, que cruzar essas fronteiras seria também transpô-las, ou, ainda, acentuá-las, objetivando reforçar algum sentido pretendido.

Na minha opinião, o conceito de fronteira constitui um pré-requisito para as técnicas de cruzamento ou de desafio, de dissolução ou de ênfase das fronteiras midiáticas, fronteiras estas que podem se realizar, conseqüentemente, como construtos e convenções. Afinal, é o próprio traçar fronteiras que nos faz cientes de como transcender ou subverter essas mesmas fronteiras, ou de como ressaltar sua presença, colocá-las à prova, ou mesmo dissolvê-las por inteiro. (RAJEWSKY, 2012, p. 71)

Fincando alicerces teóricos na área de estudo supramencionada, trabalharemos com duas mídias, especificamente: a obra literária *Capitães da areia* (2009), de Jorge Amado e a obra fílmica de mesmo nome, uma adaptação feita por Cecília Amado, neta do escritor, em 2011. Sobre as adaptações fílmicas em geral, Rajewsky (2012, p. 58) traz o conceito de “transposição midiática”, que seria um processo de adaptação de uma determinada obra/ texto literário para uma mídia plurimidiática, como o cinema. Essa nova produção gerada possuirá elementos do texto de partida. Clüver (2011, p.19), baseado no conceito de écfrases (representações verbais em mídias visuais, por exemplo, visando a iluminação mútua das artes), chamará esse fenômeno de “transposição ou transformação intersemiótica”, visto que há interação entre dois sistemas de signos, sendo um texto composto em um sistema e transposto para outro sistema sígnico.

Até o presente momento, já é possível compreender que, mesmo a película tendo inspiração na obra escrita, ambas não poderiam ser vistas como a mesma obra ou não se poderia cobrar da obra secundária uma fidelidade em relação à primeira, visto que ela é uma releitura, em que a narrativa é elaborada por outro autor, em outro momento histórico e em outros meios. Sobre tal aspecto, Ribas (2014), salienta:

As releituras, portanto, vão além dos textos (re)-lidos. Elas dizem respeito aos paradigmas e modos de representação de uma sociedade em determinado tempo histórico. Trazem à tona as condições de produção de cada adaptação. Falando de outro, falam de si. (RIBAS, 2014, p. 123)

Bazin era favor de um “cinema impuro”, defendendo a premissa de que a mistura entre as artes não era um aspecto que viria a empobrecer o cinema, pelo contrário. Para o autor citado, a intenção do adaptador deve ser demonstrar seu posicionamento de forma apenas semelhante à obra de partida, não exatamente igual. A ideia seria dar um equilíbrio à nova obra, mantendo as qualidades do romance e da adaptação. Desse modo, é perceptível que, para Bazin (1991), o adaptador deve equilibrar-se nesta corda bamba que é transpor o literário para o cinematográfico sem perder o tom autoral, mas preservando aspectos fundamentais para que se reconheça o objeto adaptado.

Podemos afirmar que, no domínio da linguagem e do estilo, a criação cinematográfica é diretamente proporcional à fidelidade. Pelas mesmas razões que fazem com que a tradução literal não valha nada, com que a tradução livre demais nos pareça condenável, a boa adaptação deve conseguir o essencial do texto e do espírito. (BAZIN, 1991, pp. 95-96)

Nessa esteira, percebemos que, tanto pelo viés da intermedialidade quanto pelo do cinema, interessante é perceber que as obras de partida e de chegada são, na verdade, obras distintas, ainda que com aspectos comuns, e que não se pode hierarquizá-las. O ponto interessante e enriquecedor seria observar como uma resiste à outra, levando o olhar a investigar como se deu o processo de adaptação, dando importância, portanto, mais ao encontro delas e de seus autores e épocas do que às suas semelhanças e diferenças.

Não há hierarquia, nem subordinação dos princípios de uma prática sobre os princípios da outra. Desse modo, a literatura e o cinema são materialidades que produzem modulações do tempo que não podem “se adaptar”; e, portanto, é estéril toda comparação valorativa entre elas. Mais do que de uma adaptação, trata-se de pensar o que numa resiste à outra. O que numa se desvia da outra. Reconhecer essa fenda pode ser o princípio de um pensamento que opera menos sobre comparações, e mais sobre encontros. (MÜLLER; ULM, 2015, p. 31)

As palavras de Ismail Xavier (2003), no ensaio *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*, presente em *Literatura, cinema e televisão*, corroboram certas Polifonia, Cuiabá-MT, v. 25, n.40.1, p. 01-176, setembro-dezembro, 2018.

concepções supracitadas. É certo que há diferenças evidentes entre o texto literário e a adaptação, como o meio no qual elas se desenvolvem, então não são propriamente as diferenças entre o trabalho do cineasta e o do escritor que nos convêm estudar, mas, sim, quais foram as escolhas do primeiro ao se deparar com o texto do segundo.

O lema deve ser “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor”, valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada. (XAVIER, 2003, p. 62)

E é com tal orientação que buscaremos realizar a análise do texto literário e da película *Capitães da areia*. Perceberemos, algumas linhas adiante, diferenças entre a narrativa literária e a narrativa fílmica, o que já era esperado. No entanto, tratamos de dizer aqui não o óbvio, não que elas o sejam apenas pelo aspecto estrutural, mas porque os olhares amadianos que as desenham são díspares, possibilitando ao leitor/ espectador perceber, nos trechos abordados, um enfoque maternal vindo da diretora que não se observa plenamente na escrita de seu avô.

Cena e sequência: esclarecendo conceitos e delimitando nomenclaturas

Antes de nos embrenharmos na análise a que nos propusemos no início deste estudo, cabe esclarecer o conceito utilizado para distinguir cena e sequência.

Suppia (2015), em *Em torno de cena e da sequência: problemas de categorização*, afirma que não existe uma concordância sobre o emprego dos termos *cena* e *sequência* na teoria e na prática cinematográfica. Ao longo do texto, o autor disserta sobre as concepções de variados teóricos da área. Para esta abordagem, escolhemos nos guiar pelo conceito explicado por Journot, que se apoia em Metz. Para este último, “(...) a sequência define-se como um sintagma cronológico que comporta elipses temporais. É o que a distingue da cena, que se funda numa duração real”. (METZ *apud* SUPPIA, 2015, p. 67) Desse modo, compreendemos cena como um acontecimento que é descrito continuamente. Já a sequência, ainda que também seja marcada por tal continuidade, admite cortes temporais, que podem levar a mudanças no espaço, como esclarece Suppia:

Ainda segundo Journot (apoiada em Metz), a cena seria aderente mais à ideia de uma ação ou evento narrado/descrito em continuidade, sem interrupções, do que propriamente ao espaço de uma ação. A sequência, por sua vez, embora também seja pautada pela continuidade temporal (encadeamento de eventos e ações), permite a interveniência de elipses temporais, o que em muitos casos pode favorecer a troca de espaços, a deambulação ou trajetória por diferentes cenários de ação. (SUPPIA, 2015, p. 67)

Amado (2011) resolve iniciar e terminar sua narrativa fílmica com a festa que homenageia Iemanjá³ – deusa feminina cultuada pelo candomblé – e ocorre na Bahia comumente no dia dois de fevereiro. O momento que marca a abertura do filme será aqui chamado de *cena*, visto que se trata de um evento narrado sem interrupções. O mesmo possui curta duração e abarca personagens como Pedro Bala, Gato, Boa Vida, Professor e até Sempernas, ainda que o último não estivesse envolvido na festa como os outros. Já os momentos que marcam a finalização da obra, serão tratados como uma *sequência*, que se principia no trapiche onde os meninos vivem e finda na praia. Desse modo, apesar de permitir compreender um encadeamento dos acontecimentos, sendo eles contíguos, a mesma demonstra uma elipse temporal, pois é permitido que o leitor repare uma passagem de tempo. A sequência mencionada se abre com a demonstração de uma conversa entre Professor e Zé Fuinha, irmão de Dora, então falecida. Através de tal conversa, Zé Fuinha diz a professor que, assim como ele soube dizer o que aconteceria em seu futuro, deveria saber o que aconteceria no futuro dos outros também. Neste momento, há uma mudança no cenário, e é já ao longo da festa de Iemanjá que o mais sábio dos capitães desenvolve a previsão do futuro de cada um dos capitães meninos. A modificação descrita permite compreender também uma modificação temporal, indicando uma elipse.

Janelas de análise

De antemão, cabe explicitar que o objetivo neste estudo não é comparar livro e filme, mesmo que sem promover hierarquização entre as obras. Aqui pretendemos demonstrar

³ Divindade feminina do candomblé e da umbanda, religiões de matriz africana, mas nascidas no Brasil. Aqui, a santa é cultuada no mar, sendo a responsável pelos seus fenômenos. É considerada a mãe de todas as cabeças (*Ori*, na língua yoruba), mãe de todos os orixás e protetora da família e de sua harmonia. Na Nigéria, por exemplo, tem seu culto em um rio e seu nome é Yemoja. (Cf. DAMASCENO, 2015)

trechos do livro e cenas do filme, que nos levarão fatalmente a identificar semelhanças e diferenças, mas sempre com o intuito mor de investigar como se desenvolveu o processo de adaptação, o que poderia justificar as escolhas de Amado (2011) em relação ao texto de seu avô.

Conforme citado anteriormente, Cecília Amado começa e termina sua narrativa com a festa realizada por filhos e devotos de Iemanjá, o que não ocorre no texto escrito. A largada para o romance de Amado (2009) é dada através de cartas que teriam sido enviadas a um jornal, nas quais são narrados furtos e peripécias dos capitães e pedidos de providências em relação a tais atos. Além disso, no capítulo *O trapiche* (AMADO, 2009, p. 27), que inicia o leitor na história em si, são descritos o local e seu entorno, onde os meninos abandonados vivem, e como ocorre a tomada da nova chefia do grupo: “Nas grandes e negras pedras dos alicerces do trapiche as ondas ora se reventavam fragorosas, ora vinham se bater mansamente.” (AMADO, 2009, p. 27) / “Não durou muito na chefia o caboclo Raimundo. Pedro Bala era mais ativo [...]”. (AMADO, 2009, p.29). O término do livro é construído pelo autor no capítulo *Companheiros* (AMADO, 2009, p. 256), no qual começa a ser definido o “final” escolhido para Pedro Bala: tornar-se um líder grevista: “Pedro Bala tem vontade de entrar na greve, de gritar com toda força de seu peito [...] Ele tem sangue de grevista.” (AMADO, 2009, p. 259). Antes disso, também são definidos, em outros capítulos, os destinos de vários outros personagens, como Professor, Volta- Seca, Pirulito, Boa Vida e Gato.

No caso do filme *Capitães da areia* (AMADO, 2011), a cena inicial, na praia, (figura 1, em plano médio e figura 2, em plano aberto) tem curta duração e envolve personagens como Pedro Bala, Gato, Boa Vida, João Grande, Professor e até Sem-Pernas, ainda que não envolvido na festa como os outros.



Figura 1- Festa de Iemanjá (recorte do filme)



Figura 2- Festa de Iemanjá (recorte do filme)

FONTE: CAPITÃES, 2011.

FONTE: CAPITÃES, 2011.

A sequência final se principia com uma cena ainda no trapiche e é seguida por uma outra, na qual é demonstrada uma conversa entre Professor e Zé Fuinha, irmão de Dora, então falecida.

- Professor, o que vai ser da gente agora?
 - Vai ser como as coisas são, vão seguir seu rumo.
 - E eu?
 - Tu? Tu vai aprender a pescar com Querido de Deus, vai crescer, ficar forte, conhecer o mar como a palma de tua mão... Ainda vai ter filhos, que vão ser do mar feito tu!
 - Eu não quero ter filho, não...
 - A gente tira a parte do filho se tu quiser...
 - Eu não quero ter filho não... A Dora não pode ser mais nada, né, professor?
 - Mas Dora já é... quando morre gente valente que nem ela, vira estrela daquela bem grande, que se movimenta de um lado pro outro, não tem tempo nem nada... Só você olhar que você vê.
 - Mas de manhã a gente não vê estrela nenhuma...
 - Ah, um dia tu aprende a ver...
 - A gente aprende a ver?
 - É... a gente tem que aprender tudo.
 - E os outros?
 - Como assim?
 - Tu não disse como eu vou ser? Tu deve saber como os outros vão ser...
- (CAPITÃES, 2011, 01h28min44s- 01h29min43s)

Nesse momento, há a transição para a praia ao som de *Talavera*, composição do músico Carlinhos Brown (2003), responsável pela trilha sonora do longa. Agora, já durante a festa de Iemanjá, o mais sábio dos capitães realiza a “previsão” do futuro dos demais, bem como a dele própria. No livro, durará variados capítulos e se dará em outros cenários essa finalização, que no filme é resumida a uma sequência de duas cenas, sendo uma na parte externa do trapiche e outra na praia.

A partir do exposto, é possível percebermos que a obra fílmica dá ênfase à festa religiosa enquanto o texto literário foca em outras questões. Já pela observação do que fora brevemente citado, nos trechos analisados, verificamos que o livro aponta para aspectos sociais, enquanto no filme a religiosidade se faz presente de forma pujante. A questão aqui a ser investigada é a razão pela qual Cecília Amado (2011) teria tido preferência em dispor assim sua narrativa.

A religiosidade, a tríplice maternidade e uma oferenda a Iemanjá

A festa religiosa que abre e fecha a narrativa fílmica exemplifica o que ocorre na Bahia há anos, no dia 02 de fevereiro, no bairro do Rio Vermelho, orla marítima de Salvador, local também selecionado para a filmagem desse trecho do longa-metragem. Através dessa escolha, a diretora acaba delimitando o período de vida dos capitães que será narrado: um ano.

A definição de tal evento como início e término da aventura não foi aleatória. Além dos meninos viverem sempre à beira mar, sendo, por assim dizer, filhos do mar, a diretora também o é. Cecília Amado, em entrevista a Davi Carneiro, na revista *Let's go Bahia*, fala um pouco de seu processo de construção do filme e deixa evidente para seu espectador e/ ou para o leitor da revista o que a teria levado à escolha supracitada:

Eu sou filha de Iemanjá. Desde pequena frequentei, como simpatizante, o Gantois e o Axé Opô Afonjá, onde meu avô era oba de Xangô. O filme é, na verdade, uma grande oferenda a ela, que é a nossa mãe maior e do povo da Bahia. Ele se passa na beira do mar e conta a história de um ano marcado por festas de Iemanjá. Ela está, também, muito presente na trilha do Carlinhos. Os Capitães da Areia, assim como toda a Bahia, são filhos do mar. (CARNEIRO, 2011, p. 86)

Através da citação acima, lembramos novamente da trilha sonora de Carlinhos Brown, que se manifesta na cena inicial e na sequência final através da mesma música: *Talavera*. Nesses momentos, constatamos haver a junção de mídias a iluminar a narrativa, o que permite relembrar o conceito de *intermidilidade*, disposto por Clüver (2011), e também o cruzamento de fronteiras, pois a música, em entrelaçamento com as imagens, acentua para o espectador a ideia da religiosidade e, portanto, da presença de Iemanjá. É interessante ressaltar que tanto Carlinhos Brown quanto a cineasta são apreciadores da religião do candomblé, não sendo aleatória a escolha dele para a montagem da trilha sonora. Em *Talavera*, há a presença de versos como: “Rara Yara Ye”, que permite compreender, através de um jogo entre vogais e consoantes, a palavra Yara, que é um dos nomes utilizados no Brasil para se referir à dona das águas salgadas. Além disso, o restante da letra é composta pelo músico em uma língua semelhante ao Yoruba, língua africana falada pelo povo yoruba em algumas regiões da África, como a Nigéria.

Conforme fora antes citado, Iemanjá é um orixá feminino, de origem yoruba e, no Brasil, é cultuada no mar. É considerada protetora dessas águas e mãe de todos os orixás, portanto, mãe de todos os ori (cabeça). Desse modo, é aquela que protege as famílias, o ciclo familiar, sendo a “mãe maior”, como diz Amado na entrevista a Davi Carneiro (2011). Tal explicação se deve ao fato de a cineasta ser filha da deusa yoruba e fazer dos atores-capitães seus filhos também, demonstrando característica gêmea à de Iemanjá no que tange à maternidade. Tal aspecto pode ser percebido através de variadas entrevistas fornecidas por Amado (2011). Nessas, é possível observar a diretora e os próprios atores-meninos referindo-se a ela como uma mulher que representa uma figura materna, sempre disposta a acarinhar, aconselhar, além de bem paciente, assim como normalmente é uma protegida da rainha do mar.

Em *Capitães de Areia - Premier Salvador 2011* (SOUSA, 2011), a cineasta começa sua apresentação com tom descontraído para mencionar que fez papel de diretora, mas também papel de mãe, sendo logo aplaudida pelos meninos que a acompanhavam no evento. Ela ainda cita que procurou não -atores propositalmente, visando à fidedignidade máxima. Para a seleção, procurou por ONGs que dessem apoio constante a esses meninos, pois acreditava que não adiantaria tirar um menino da rua momentaneamente para trabalhar no filme para depois ficar novamente entregue à própria sorte. Desse modo, Cecília Amado vai construindo uma imagem não apenas de diretora empenhada em seu trabalho, mas também uma espécie de mãe zelosa e dedicada.

Já em *Capitães da areia (Cecília Amado- direção)* (VIDAL, 2012), foi possível observar que essa figura materna também era sentida pelos próprios meninos. Jean Luís, que fez o papel de Pedro Bala, informa que ela sempre parava pacientemente para conversar e procurar entender o que estava se passando para, então, poder ajudá-los. Ana Graciela, intérprete de Dora, tem fala semelhante à de seu colega e reforça a ideia de uma Cecília Amado companheira e compreensiva, atestando que ela sempre procurava um jeito de ajudar no que era preciso e que sempre podiam contar com ela. Desse modo, seja pela voz da cineasta, seja pela dos atores, a imagem de mãe desenhada para a neta de Jorge Amado torna-se perceptível e extremamente semelhante à de sua protetora: Iemanjá. Tal semelhança de

características é vista no candomblé como uma espécie de confirmação de que o indivíduo é mesmo do orixá indicado para ele.

Esse aspecto materno, presente nas linhas de Amado (2009) através da personagem Dora, foi transposto e devidamente encaixado no filme, dando forte contribuição de sentido quanto à temática da maternidade aqui verificada, já que se trata de meninos órfãos de tudo. A questão materna, então, não se manifesta somente através de Iemanjá ou Amado (2011), mas é também firmada através de Dora, uma menina que se torna a única capitã da areia já aceita pelo grupo e também uma espécie de mãe para os meninos do trapiche, que desconheciam qualquer carinho ou cuidado desse tipo. No livro, Dora ganha capítulos como *Dora, mãe* (AMADO, 2009, p. 178), *Dora, irmã e noiva* (AMADO, 2009, p. 188) e *Dora, esposa* (AMADO, 2009, p. 220), sendo o primeiro baseado em sua chegada ao trapiche e como cada menino passa a perceber e sentir essa figura feminina – de início cobiçada e/ou rechaçada – como alguém que poderia cuidar deles como há muito não o faziam:

Mas Dalva não cosia suas roupas, talvez nem soubesse enfiar uma linha no fundo de uma agulha. Gostava era de se bater como ele na cama [...]. E Dora, não. Não era de propósito. A mão dela (unhas maltratadas e sujas, roídas a dente) não queria excitar, nem arrepiar. Passava como a mão de uma mãe que remendava camisas do filho. [...] A mãe do Gato morrera cedo. Era uma mulher frágil e bonita. Também tinha as mãos maltratadas, que esposa de operário não tem manicura. E era dela mesmo aquele gesto de remendar as camisas de Gato, mesmo nas costas de Gato. A mão de Dora o toca de novo. Agora a sensação é diferente. Não é mais um arrepio de desejo. É aquela sensação de carinho bom, de segurança que lhe davam as mãos de sua mãe. Dora está por detrás dele, ele não vê. Imagina então que é sua mãe que voltou. (AMADO, 2009, pp. 179-180)

O recorte visto na figura 3, em primeiro plano, ângulo normal e frontal, demonstra um pouco da característica materna, carinhosa e cuidadora de Dora. Tal situação aqui demonstrada através de trecho do filme também pode ser lida no texto de Amado (2009, p. 167), no capítulo *Filha de Bexiguento*, que descreve o momento em que Dora e seu irmão, Zé Fuinha, chegam ao trapiche, levados por Professor e João Grande. Por conseguinte, a figura de mãe de todos, carinhosa e protetora, observada em Dora, é tão marcante na personagem que foi mantida na transposição midiática. A conservação de tal aspecto por parte da diretora possibilitou nossa percepção de uma tríplice maternidade: Iemanjá, Amado (2011) e Dora.



Figura 3- Dora cuida da ferida de Professor após ele tomar sua defesa (recorte do filme).
FONTE: CAPITÃES, 2011.

Voltando um pouco nosso olhar para a cena inicial, percebemos que não só a figura da religiosidade se fazia presente, mas também a da maternidade.

Na cena, Pedro Bala, que chegou depois da festa de Iemanjá ter iniciado, corre para entregar à grande mãe seu presente, que se torna também um pedido de proteção, na forma de um espelho⁴. Ao se olhar no espelho (figura 4), antes de colocá-lo no barco que leva os pertences da santa, o capitão dos capitães se olha e sorri (figura 5), como num gesto afetivo de quem simpatiza, se sente acolhido e se coloca também sob as proteções da grande mãe do mar.



Figura 4- Pedro se olha no espelho (recorte do filme)
FONTE: CAPITÃES, 2011.



Figura 5- Pedro se olha no espelho (recorte do filme)

⁴ Esse objeto é, de acordo com a crença brasileira (candomblé e umbanda), elemento característico de orixás femininos, como Oxum e Iemanjá. Elas podem usá-lo para admirarem sua beleza e também seus opositores. Na África, o objeto não se apresenta como elemento desses orixás, pois lá o culto é anterior ao invento de tal objeto. (Cf, DAMASCENO, 2015)

FONTE: CAPITÃES, 2011.

A figura 5 mostra o personagem pelo ângulo da nuca e seu reflexo no espelho sendo filmado num plano frontal, ângulo normal e em primeiro plano. Essa estratégia de filmagem proporciona o detalhamento não só da fisionomia do garoto, mas também de seus possíveis sentimentos, dando uma sensação de proximidade entre ele e a santa.

Assim, Bala, de modo a também representar os demais capitães, pede a proteção de Iemanjá para aquele ano. Ela, que é protetora das famílias e mãe de todos, acaba por ser uma espécie de guardiã desses meninos que vivem à beira mar e que resultaram em uma família. Iemanjá, que é reflexo do mundo e reflete todas as diferenças, protegeria esses meninos, tão alvo de diferenças sociais.

Além do exposto, na cena inicial o espelho é a última coisa filmada e ganha foco de alguns segundos (figura 6). Logo depois, outra sequência de cenas começa e o filme ganha seu ritmo. Desse modo, é como se a vida dos capitães estivesse sempre sob o olhar e proteção dessa mãe amorosa. Ademais, é ainda no momento do foco no espelho que é anunciada a direção do filme por Cecília Amado, outra mãe amorosa desses atores capitães, a qual aparenta estar sempre “cuidando” deles, muito semelhante à atitude e sentimento de sua protetora.



Figura 6- Espelho-presente de Iemanjá (recorte do filme)
FONTE: CAPITÃES, 2011.

Já na sequência das duas cenas finais (figuras 7, 8 e 9) – detalhada anteriormente –, o Professor, ao dialogar com Zé Fuinha, começa a “prever” o futuro dos capitães e logo podemos observar a festa em louvor a Iemanjá. Nesse momento, é como se a santa também confirmasse e abençoasse as palavras do mais sábio do grupo. Além disso, tudo ocorre sob a

égide do mar, ambiente representativo de Iemanjá, o que permite inferir que a santa contempla os órfãos com sua proteção. Então, Iemanjá, Amado (2011) e a agora estrela, Dora, estão a guiar, proteger e abençoar os capitães- meninos.



Figura 7- Professor e Zé Fuinha conversam.(recorte do filme)
FONTE: CAPITÃES, 2011.



Figura 8- Pedro Bala carrega o barco de Iemanjá e João Grande assiste. (recorte do filme)
FONTE: CAPITÃES, 2011.



Figura 9- Pedro Bala já sob a total bênção de Iemanjá. (recorte do filme)
FONTE: CAPITÃES, 2011.

Considerações finais

Ao longo desta abordagem, procuramos problematizar, à luz de Clüver (2011), o termo *intermedialidade* e alguns aspectos que ele abarca. Entendemos se tratar de um processo de

interação entre mídias que se realiza há muito tempo, embora apenas recentemente tenha recebido tal nomeação. Compreendemos também que o diálogo entre as variadas formas de arte possibilita um cruzamento de suas fronteiras capaz de proporcionar uma gama de inúmeros sentidos para o espectador. Assim, quando verificamos a presença da música *Talavera*, composta pelo músico Carlinhos Brown (2003), interagindo com as imagens de Cecília Amado, temos o contato de pelo menos duas expressões artísticas fazendo referência à temática religiosa e proporcionando àquele que assiste maior envolvimento e reflexão sobre as possibilidades de sentido que a cineasta criou.

Averiguamos também que o filme *Capitães da areia*, de Amado (2011), é de uma “transposição midiática” (RAJEWSKY, 2012, p. 58), visto que seu texto de partida é o livro *Capitães da areia* (2009), de Jorge Amado, criado em um sistema sógnico diferente do cinema, tratando-se de uma “releitura” (RIBAS, 2014, p. 123). Através das palavras de Bazin (1991), a favor de um cinema que interage com a literatura, percebemos que o adaptador deve manifestar-se de forma apenas semelhante à obra de partida. Tal aspecto é percebido na obra fílmica analisada, visto que a “Dora mãe” presente no texto escrito é enfatizada pelas figuras também maternas de Iemanjá e Cecília Amado.

Na esteira de Müller e Ulm (2015), depreendemos que não há subordinação nem hierarquia entre literatura e cinema, sendo indevidas suas comparações valorativas. Nesse ponto, Ismail Xavier (2003) esclarece que as comparações nos servem como forma de esclarecimento das escolhas feitas pelo cineasta após a leitura da obra literária. E foi isso que no presente estudo fizemos: investigar a leitura da neta de Jorge Amado aplicada em película.

Através da análise, para a qual foram escolhidas a cena inicial e a sequência final, concluímos que, além do texto de partida de Amado (2009), há também muito da cineasta na narrativa fílmica, o que comprova ser uma obra distinta da realizada pelo escritor baiano. A escolha da praia como cenário de abertura e fechamento desse espetáculo não foi gratuita. Além de atribuir uma marca temporal à narração, possibilita compreender que aqueles meninos que sempre estiveram à margem, inclusive geograficamente, pois viviam à beira-mar em um trapiche abandonado, foram abraçados e protegidos por Iemanjá, mãe de todos. No entanto, a escolha da diretora é ainda fundamentada em outros pontos, como o fato de ela ser filha de Iemanjá.

Por meio de entrevista a Davi Carneiro (2011) anteriormente citada, a neta de Jorge Amado afirma que os capitães são filhos do mar e que ela, dentro do culto do candomblé, é considerada filha de Iemanjá. Desse modo, fez do filme uma grande oferenda à santa, assim como aquele espelho em que Pedro Bala refletia sua imagem e vida, oferecendo-as também a Iemanjá.

Por tudo que foi apresentado e apontado até este momento, é bem perceptível a questão da religiosidade como um dos cerne da narrativa fílmica. Essa questão também se faz presente na obra literária, porém de outras formas e sem a ênfase dada a Iemanjá. O feminino e, portanto, os meandros que compõem o sentimento de maternidade, são intensamente sentidos tanto no processo de elaboração da obra cinematográfica quanto nela em si, através da tríade Iemanjá, Cecília Amado e Dora, mães que dão suportes variados aos capitães. Assim, os meninos órfãos têm, então, a proteção da tríplice maternidade.

Assim, o livro *Capitães da areia*, de Jorge Amado pode ser percebido no *Capitães da areia* de sua neta, mas esse último garante, em diversos momentos, uma espécie de significado em si mesmo, pois há muito de sua autora (leitura, vivências pessoais, cultura, aspectos históricos...), que escolheu, a partir da narrativa de seu avô, enfatizar tópicos que a traduzem.

Referências

Bibliografia

AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BAZIN, André. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: *O cinema, ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.82-104.

BROWN, Carlinhos. *Talavera*. Disponível: <<http://www.carlinhosbrown.com.br/wp-content/uploads/2016/encartes/carlito-marron/files/assets/common/downloads/page0011.pdf>>. Acesso em: 10 mar 2018.

CARNEIRO, Davi. *Baianidade no dna*. 2011. Disponível em: <<https://issuu.com/davicarneiro84/docs/pdf>>. Acesso em: 27 nov 2017.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. Belo Horizonte, v.1, n.2, p.8-23, nov. 2011.

Polifonia, Cuiabá-MT, v. 25, n.40.1, p. 01-176, setembro-dezembro, 2018.

DAMASCENO, Tatiana. *Nas águas de Iemanjá: um estudo das práticas performativas no candomblé e na festa à beira-mar*. 2015. 235f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – faculdade de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.

MÜLLER, Adalberto; Ulm, Hernan. A fenda incomensurável: literatura, cinema. *Revista Terra roxa e outras terras*. Londrina: UEL, v. 29, p. 30-39, dez. 2015.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, T.F.N; VIEIRA, A.S. (Org.) *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. v. 2. Belo Horizonte: Rona: FALE/UFMG, 2012. p. 51-73.

RIBAS, Maria Cristina C. Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação. *ALCEU – Revista de Comunicação da PUC-Rio*. v. 14 - n.28 - p. 117-128, jan./jun. 2014.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. (Org.) *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac, 2003. p. 61-89.

SUPPIA, Alfredo. L. Em torno de cena e da sequência: problemas de categorização. *Galaxia (São Paulo)*. São Paulo, n. 30, p. 60-72, dez 2015.

Filmografia

SOUSA, Patrícia B. 2011. *Capitães de Areia - Premier Salvador 2011*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=388TK2Mx8nU&index=3&list=PL3eG5JnTRpTJeDZGi evpeuSawsEgC7xWr..> Acesso em: 26 mar 2018.

VIDAL, Rafael. 2012. *Capitães da areia (Cecília Amado- direção)*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m9FgTGCJCKs&list=PL3eG5JnTRpTJeDZGievpeuSawsEgC7xWr&index=7>. Acesso em: 26 mar 2018.

CAPITÃES da areia. Direção: Cecília Amado. Produção: Bernardo Stroppiana e Cecília Amado. Bahia, 2011. 132min. Son, Color.